

Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (3)

Paulette i Michel

Gabriel Genovart



Repàs un caramull de llibres de psicologia infantil i gairebé a penes hi puc trobar referències a com pot arribar a colpir la presència, o irrupció, més o menys sobtada de la mort a les distintes etapes de la vida evolutiva del nin. Senzillament no ho tracten, o ho fan molt, molt, de resquitllada. No diré que no es pugui trobar qualche llibret o revista que s'ocupi d'aquest tema amb caràcter més o menys "divulgatiu", però la bibliografia rigorosa sobre aqueixa qüestió, almenys fins allà on jo conec, és, vertaderament, limitada. Com si aquest fet no s'esdevingués, dissortadament, amb una quotidianitat que sovint pot arribar a ser aclaparadora. Els nins veuen com moren el avis i, generalment, les persones més majors, però també en ocasions els toca experimentar, dramàticament, la mort de persones de qualsevol edat; a vegades, la dels pro-

pis pares; altres, excepcionalment, la de qualche germanet o amigueta poc més o manco dels seus mateixos anys. ¿Com ho viuen, tot això?

Aquest tema és un dels grans absents dels llibres de pedagogia, psicologia i psiquiatria infantils, si més no, dels que jo tinc a la meua biblioteca personal (i són una bona partida). ¿Serà veritat que, d'un temps ençà, la consigna social més o menys tàcita, és, com va denunciar Jean Guittou, la del "silenci sobre l'essencial"? A la societat hedonista, materialista i consumista que es va congriant a partir del darrer terç del segle XX —fonamentalment a partir de la "revolució del 68"— no li aneu amb segons quines històries, ni tan sols en els llibres especialitzats. No li parlen de la mort ni de l'absurd ni del sentit ni de la transcendència. Parlar de tot això no és políticament ni intel·lectualment correcte. Silenci, doncs. "A les famílies més unides, en els amors més tendres —escrivia Guittou l'any 1987—, hi ha temes dels quals no convé parlar. D'aquesta manera el silenci sobre la mort és per al ser pensant una condició per a la seva seguretat i la seva vida". Un "mecanisme de defensa" davant allò que és intolerable (però ineluctable, tanmateix), podríem afegir.

Però no sempre ha estat així. Quan jo estudiava pedagogia a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, cap allà el segon lustre dels anys seixanta del passat segle, el llibre de text de l'assignatura de psicologia evolutiva era la *Psicología del niño y del adolescente* de Jeroni de Moragas. Moragas, que havia estat professor universitari d'aquesta matèria i director de l'Institut de Pedagogia Terapèutica de la ciutat comtal, feia poc temps que havia mort, però el seu record i el seu magisteri suraven encara, amb l'aureola del prestigi, a les aules de la vella Universitat catalana. Tot fullejant aquell vell llibre, en el contingut d'un dels seus capítols hi puc trobar, per exemple, enunciats realment suggestius: *Un contorno lejano. La vivencia religiosa. La vivencia religiosa en el niño. Realidad de la muerte...*, entre molts altres més, al llarg de les seves pàgines. Ho coment amb el meu amic Jaume Oliver, condeixeble d'aquells anys i actualment catedràtic de pedagogia a la Universitat de les Illes Balears, i em diu, ple de raó: "Aquell llibre d'en Moragas era un llibre escrit des de la tendresa. Ja no s'escriuen llibres així".

En general, els qui foren els nostres mestres de psicopedagogia en aquells anys universitaris eren —com el mateix Moragas— personalitats intel·lectuals molt influïdes per la psicologia més propera a la filosofia en general i a una línia de pensament que tenia en Dilthey, en la fenomenologia de Husserl, en el personalisme i en l'antropologia cultural les seves principals fonts de referència i d'inspiració. De totes les orientacions de la psicologia aleshores



en voga (conductisme, psicoanàlisi, *gestaltisme*, psicologia genètica, etc.), aquella concepció teòrica de la conducta humana (que, com postulava el mateix Dilthey, era molt més propera a les ciències culturals que a les naturals), era la més *humanística* i eclèctica de totes, i la més capaç d'obrir-se, per tant, als altres corrents i d'integrar-ne les millors aportacions. Gosaria de dir que era, encara, una psicologia *amb ànima*. Una psicologia que, precisament des del seu profund humanisme, feia possible llibres plens de tendresa i jo diria que també plens d'*humanitat*. Com, per exemple, la *Psicologia de l'edat juvenil* de l'alemany Edward Spranger o aquell esplèndid tractat de psicologia infantil del català Jeroni de Moragas que empràvem com a llibre de text.

Pocs anys després, quan vaig cursar l'especialitat en psicologia a la mateixa Universitat, tot ja era diferent. Les "ciències naturals" havien guanyat la partida a les "culturals", i el que llavors predominava era la pura casuística, l'acumulació de dades, molta estadística, experimentació, biologisme i *behaviorisme* americanot. La psicologia havia perdut la *psique* —*psique*, com és prou sabut, significa "ànima", en grec— per convertir-se en una pura ciència de la conducta externa, "experimentalment observable", i desentendre's de qualsevol *interioritat*; i llibres com el de Spranger o el de Jeroni de Moragas, que eren llibres amb ànima i amb tendre-

sa, havien passat de moda. Les coses, vertaderament, havien canviat.

*

El cinema s'ha apropiat sovint a l'ànima de la infantesa amb molta més capacitat de penetració i anàlisi i, per descomptat, amb molta més sensibilitat i tendresa que la mateixa psicologia. I si ens hem de referir al tema que aquí ens ocupa —l'impacte de la mort en la psique infantil—, hem de destacar sobretot una pel·lícula francesa excepcional. Es tracta de *Jeux interdits* (*Juegos prohibidos*), l'esplèndida realització de René Clément de l'any 1952 (encara que seria forçós referir-se també a un altre film notable sobre aquesta temàtica: la pel·lícula anglesa de Jack Clayton, *Our Mother's House*, de l'any 1967, titulada a Espanya *A las nueve cada noche*).

Dels meus anys universitaris més amunt evocats, conserv una de les poques monografies sobre aquest tema. És un petit estudi de l'autora francesa Marie Fargues, publicat l'any 1967 per Editions Fleurs, de París, que porta per títol *L'enfant devant le mystere de la mort*, del qual hi ha una traducció en llengua castellana publicada el mateix any per l'Editorial Estela, de Barcelona, dins la col·lecció "*Vida y amor*". Es tracta d'un llibre ple de delicadesa que, com gairebé era obligat, essent un llibre



també francès com el film de Clément, conté abundants referències a *Jeux interdits*.

"Per amor —escriu Marie Fargues—, tots voldríem evitar als nins el fet d'haver d'enfrontar-se amb la mort. Però la naturalesa no té consideracions. Encara que cap desastre no sobrevingui a la seva família, resulta quasi inevitable que un dia més o menys llunyà es topi amb la mort a qualsevol revolt del camí".

"(...) La petita heroïna del film *Jeux interdits* —diu també Fargues— no en sabia res, de la mort, abans de topar-se amb ella, i de quina manera! (...) Els seus pares han mort en un bombardeig, a la carretera de l'èxode de 1940. Ella ho ha presenciât. Espontàniament, troba un refugi contra el record obsessionant d'aquell terrible esdeveniment, misteriós, inexplicable. I no consisteix a preguntar, perquè no té ningú a qui poder fer-ho, ningú que sigui capaç de comprendre els seus secrets problemes o que pugui donar-li una resposta tranquil·litzadora. Aquest refugi, aqueixa autodefensa, és un joc. Un joc que només ella sap, perquè comprèn que en aquest joc hi ha un tabú: el joc del cementiri. Únicament ho sap un nin innocent, incapaç de captar el més recòndit d'aquest joc. Amb la complicitat d'aquest nin, recull petits animals morts, els enterra cerimoniosament, té cura de les seves tombes i les cobreix de flors. És una menuda greu i silenciosa; així és després del tràgic succés que ha xapat la seva vida".

Aquesta és la història de Paulette i també la de Michel. En els tràgics dies de principis del mes de juny de 1940, quan les carreteres de la França comandada per Petain estaven plenes de civils que tractaven d'escapar-se de la invasió nazi, una família procedent de París, un matrimoni i la seva fillona, la petita Paulette, de cinc anys d'edat, formen part d'una d'aquestes columnes de refugiats que fugen en desbandada. Com a conseqüència d'un despietat atac de l'aviació alemanya sobre aquella població civil indefensa, moren els pares de

Paulette i el petit quissó de la menuda. Paulette se salva de miracle i, atordida, és incapaç de processar el que li acaba de passar. Davant la immobilitat dels cossos dels pares i del seu canet (la immobilitat és la seva primera experiència de la mort), la nina resta desconcertada. Ningú no s'ocupa d'ella, i la petitona, amb el seu quisonet mort en braços (l'única cosa a la qual es pot aferrar), comença a vagar, aperduada i sola, per aquells camps. Així és com es topa amb Michel, un al·lotet eixerit, d'onze anys d'edat, el fill menor d'una família de camperols primitius i elementals que viuen d'una manera absolutament rudimentària a una petita granja d'aquells voltants i que es convertirà en la primera persona que s'ocupa de la petita extraviada i l'única que la tractarà amb vertadera dolcesa al llarg de tota la pel·lícula i que arribarà a entendre també els seus sentiments.

Michel persuadeix Paulette que el petit goset és mort i que l'ha d'abandonar, encara que la nina no es mostra massa decidida a deixar sol l'animaló, com ho ha hagut de fer amb els pares, però arriba a comprendre que ni tan sols es pot portar amb ella aquell "objecte transaccional" que ja és un cadàver en descomposició. Un cop l'ha convençuda, Michel se'n du la petita òrfena a la granja, on els seus pares i germans majors viuen dins una rusticitat quasi miserable, sense les més elementals condicions d'higiene ni salubritat; una forma de vida que contrasta violentament amb la dolcesa d'aquella nina, filla d'una família burgesa de la refinada capital de França. A partir d'aquí, i malgrat el detallisme i la cruïsa amb què se'ns presenta el conflicte bèl·lic, es pot dir que la guerra es converteix sobretot en el dramàtic teló de fons per desenvolupar una mirada plena de tendror sobre el món de la infància.

La nina, provisionalment adoptada per la família de Michel (els Dollé), sent a dir que els seus pares han estat soterrats dins un clot i es demana per què. Michel li explica que els morts han d'estar enter-

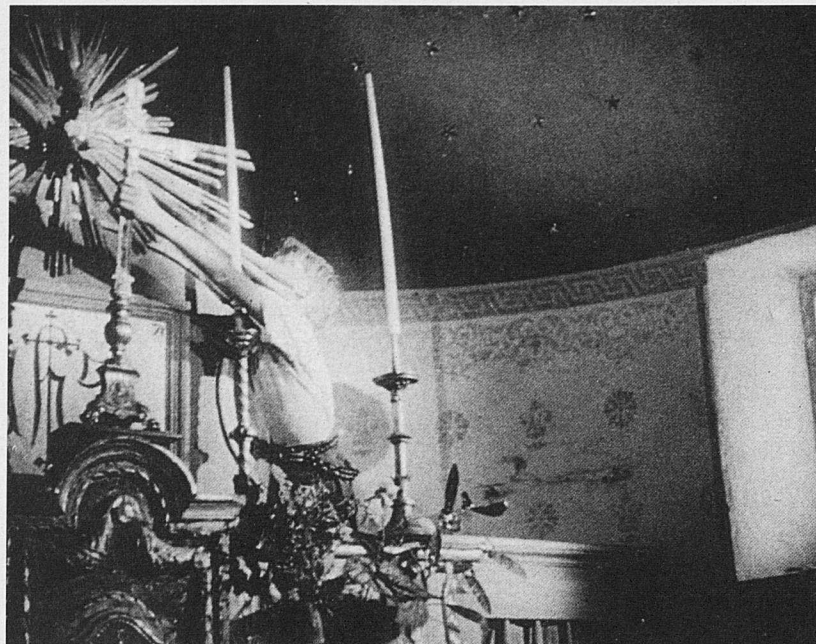
rats per protegir-los del fred i de la pluja i que ho han de ser al cementiri, juntament amb altres morts, perquè, en cas contrari, es podrien sentir molt sols i estar avorrits. Michel, que, a diferència dels altres membres de la seva família, és un al·lotet sensible que comprèn la tragèdia de la seva amigueta, tracta d'explicar-li a Paulette, delicadament, què és un cementiri, què són les tombes i li ensenya a resar pels difunts. Paulette li diu llavors que vol anar a cercar el cadàver del petit gos i cavar-li una sepultura, com pensa que tenen ja els seus pares acabats de morir. Michel li segueix el joc, i no només caven una tomba, sinó que també hi posen, a sobre, una creu; i, perquè el petit animal "no se senti sol", construeixen dins el vell molí, al costat de la rústega granja, un petit cementiri d'animals: dues gallines, un pollet, un petit talp (que Michel li pren a l'òliba que dorm al vell molí), qualche ratolí, un escarabat, una mosca, un cuc de terra, una cuca molla..., fins a catorze petites tombes a l'interior del vetust edifici del molí d'aigua mig ensorrat, a unes poques passes de la casa de la família Dollé.

La defunció dels pares de Paulette no esdevé l'única experiència de la mort per part dels dos petits protagonistes de *Jeux interdits*. A conseqüència del desgavell provocat pel bombardeig, una bístia escapada li ha envergat una coça al ventre al germà major de Michel, la qual cosa li causarà la mort en pocs dies. L'enterrament del germà del nin redobla l'interès fúnebre dels dos al·lotons, que encara es lliuren amb més passió al joc macabre i gairebé obsessiu del seu cementiri; una manera, al capdavant, d'alleugerir l'angoixa que els produeix allò que són incapaços de comprendre i d'explicar-se. Marie Fargues enregistra, extrets de la realitat, una sèrie de casos semblants al dels dos al·lotets de *Jeux interdits*: el lliurament a unes activitats lúdiques de caràcter més o menys fúnebre (o si més no relacionades amb el que acaben de viure) per part d'infants ferits per l'experiència recent de la mort d'un

ser estimat, com un espontani mecanisme autodefensiu davant l'angúnia que tal fet els ve a provocar. "Que un símbol pugui revestir als ulls d'un nen una virtualitat d'alliberació —escriu Fargues—, sembla que és la interpretació més adient que es podria donar a un fet insignificant observat a una escoleta: un menut de quatre anys ha perdut la seva germaneta acabada de néixer, que ha mort asfixiada. Com la nina de *Jeux interdits*, ni plora ni parla. Es podria pensar que ha oblidat el petit nadó mort i que el fet ni tan sols l'ha impressionat. Però, a què juga? Modela petits biberons, incessantment".

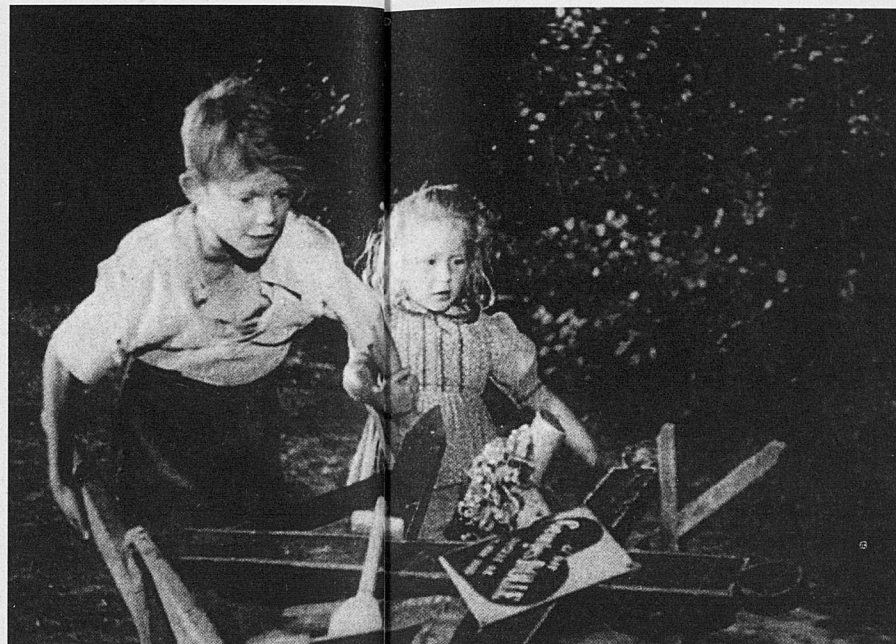
Paulette i Michel no escatimen atencions a tots els "difunts" del seu petit cementiri de bestioles. Hi posen flors, els adornen amb camoiols de pedretes i, sobre cada "tomba", hi claven una creu rudimentària, feta amb dues estakes o bastons, a la qual Michel hi posa també el nom de l'animal enterrat (i, a més a més, Paulette engalana la creu del quissó amb el seu collaret de perles, com a penyora d'estimació i de record); tot, poc més o menys, com el que han vist fer a les persones adultes que honren els seus difunts en els cementiris de veritat. Però no n'acaben d'estar satisfets. Voldrien creus més boniques i solemnes per als seus animals morts. I per això es dediquen a robar totes aquelles que troben al seu abast: les del cementiri rural de la contrada, les d'una carrossa fúnebre i, fins i tot, la creu de l'altar major de la petita església local. Fins a catorze n'arriben a sostreure i a portar-les amb entusiasme a la "necròpolis" del molí, en aquell "joc prohibit" i clandestí que provoca l'estranyesa del mossèn i de les persones majors, que no saben com explicar-se aquella enigmàtica desaparició de tants d'objectes sagrats.

La psicologia evolutiva ha afirmat en repetides ocasions que el joc infantil és "una preparació per a la vida". Però, en el cas dels dos protagonistes de *Jeux interdits*, en les dramàtiques circumstàncies dins les quals els ha tocat viure, aquesta lúdica



"preparació per a la vida" ha d'incloure necessàriament, i tristament, una preparació per enfrontar-se, també, al "misteri la mort". Hi ha aquí un clar component de denúncia. La commovedora història de Paulette i de Michel podria ser el reflex de tants d'infants que han hagut de patir els desastres de tantes i tantes guerres com les que han ensagat el terrible segle XX. Una denúncia de la indiferència i la insensibilitat dels adults davant les necessitats afectives d'uns infants que es troben enmig d'un món hostil que massa sovint no té en compte els més dèbils i indefensos. "La senzillesa d'aquesta pel·lícula —ha escrit Barry Norman— tan sols és aparent; tracta de la guerra i de l'orfenesa, però també tracta de les classes socials (les diferències entre la nina burgesa i l'infant pagès), i de l'amor: Michel té necessitat d'amor i els seus pares són incapaços de manifestar-n'hi. Es presenta d'una manera tosca els pares, però nosaltres ho agraiem: sense ells, quasi seria insuportable la difícil situació dels dos infants i el nostre coneixement que també ells han de créixer per formar part del món dels adults, moltes vegades cruel i moltes vegades indiferent".

I una cosa queda també palesa: les enormes dificultats d'articular, com vénen a assenyalar Marie Fargues i Jeroni de Moragas, una psicoteràpia del trauma infantil de la mort sense la referència a l'horitzó llunyà de la transcendència. Perquè un adult, des de l'agnosticisme o la simple increença, pot arribar a desenvolupar mecanismes d'acceptació o resignació més o menys estoics davant el fet de la mort; però, ¿quina resposta es pot donar a un infant que, com la petita Paulette del film René Clément, demana on són els pares que acaben de morir? "Per a un nin —diu Moragas—, el coneixement de la mort no pot ser l'enteniment d'una idea, sinó l'evidència d'una experiència, i fins que aquesta experiència no aparegui, no podrà entrar en el seu coneixement. Des d'aquest punt de vista, hi ha



grans diferències d'un nin a l'altre: n'hi ha que en la seva realitat l'experiència de la mort ha sorgit molt aviat; n'hi ha que han arribat a l'edat adolescent i encara no s'han topat amb aquesta experiència. En els primers, la seva vivència d'una mort concreta podrà convertir-se en la idea de la mort, que els permetrà pensar en ella, interrogar-se sobre ella, convertir-la en impuls epistemològic per aprofundir en el desconegut. Per als segons, l'absència de tota experiència podrà convertir-se en obstacle per al seu saber, el seu pensar, el seu intuir".

Paulette i Michel, els dos nins de *Jeux interdits*, han estat colpits abruptament i brutalment en els anys més tendres de la minyonia per la presència implacable de la mort, i el seu mecanisme de defensa, el seu "impuls epistemològic", ha consistit a convertir aquesta presència misteriosa en una activitat lúdica i simbòlica mitjançant la qual intenten perpetuar la presència d'aquells sers que són enigmàticament i irremeiablement absents. La pel·lícula de Clément relata aquesta història, que és una de les més belles històries d'amor —l'amor entre dos infants— de la història del cinema i que, a més de l'extraordinari èxit de públic que va assolir, fou mereixedora del Lleó d'Or de la Biennal de Venècia i de l'Óscar a la millor pel·lícula de llengua no anglesa de 1952.

Les seqüències finals de *Jeux interdits*, poden figurar entre les més belles, i alhora més amargues, de la història del cinema. Descobert el "joc" dels infants i lliurada la petita Paulette als serveis d'auxili de la Creu Roja, Michel, sumit en el desconhort perquè l'han separat de la seva petita amiga, destrueix amb ràbia el diminut cementiri i tira totes les creus al petit corrent fluvial que mou el vell molí. Únicament es guarda un objecte, que retén a les seves mans quan ja anava a llançar-lo impulsivament a l'aigua del riu. Es tracta del collar romput de Paulette que ornamentava la creu a la tomba del seu quissó. Michel puja fins allà a on té el cau la vella òliba i,

dolçament, deixa el collaret de la nina vora l'animal endormiscat, mentre li diu: "Ten, guarda'l cent anys".

Entretant, Paulette, ja sota la tutela dels serveis de la Creu Roja, és a una estació ferroviària a punt de pujar a un tren que, juntament amb un estol d'altres al·lotjats orfes de guerra, l'ha de portar a un centre d'acolliment i protecció de menors. L'estació està abarrotada de gent i, enmig de tanta confusió, la petita es troba més sola que mai. Sent la veu d'una dona que crida "Michel", i ella, desesperada, comença a cridar també, amb tota la força que és capaç, "Michel, Michel, Michel...", tot invocant i cercant la protecció de l'amic del qual l'acaben d'allunyar. Després, amb veu ja més baixa i els ulls plens de llàgrimes, clama, tota indefensa: "mare, mare". I, amb aquests crits sense resposta, es perd enmig de la multitud. Als seu cinc anys ja ha hagut de comprendre que la mort és, essencialment, el silenci i l'absència.

Així i tot, malgrat la seva cruesa, *Jeux interdits* és un film ple de lirisme, de candor i de poesia, al qual tampoc no hi manquen, adesiara, alguns tocs subtils d'humor negre i de fina ironia. És, en tot cas, una pel·lícula amb ànima i amb tendresa. Com ho eren



també determinats llibres de psicologia de la meua joventut universitària.

Títol original: *Jeux interdits*. Títol versió espanyola: *Juegos prohibidos*. Any: 1952 (França). Producció: Paul Joly i Robert Dorfmann per a Silver Films. Director: René Clément. Guió: Jean Aurenche, René Clément i Pierre Bost (basat en la novel·la del mateix títol de François Boyer). Fotografia: Robert Juillard, en blanc i negre. Música: Narciso Yepes. Duració: 83 minuts. Intèrprets principals: Brigitte Fossey (Paulette), Georges Poujouly (Michel); i Lucien Hubert, Suzanne Courtal, Jacques Marin i Laurence Badie. ■

